

keit beherrscht sie. Hebung und Senkung wechseln ruhig ab, lückenlos. Dieser Fluss, dieser schematische Jambenrhythmus wird nie unterbrochen. Beispielsweise:

Ich schrieb es auf: nicht länger sei verhehlet,
Was als Gedanken ich nicht mehr verbanne,
Was ich nicht sage, Du nicht fühlst: uns fehlt
Bis an das Glück noch eine weite Spanne.

Hier scheint das Schema, wie bei einer Horazischen Ode, rein und fehlerlos durchgeführt. Etwa dieses:

— | — | — | — | — | — | — | — |
— | — | — | — | — | — | — | — |
— | — | — | — | — | — | — | — |
— | — | — | — | — | — | — | — |

Vergleichen wir damit ein Goethesches Gedicht — Ich wähle folgendes:

Problem

Warum ist Alles so rätselhaft?
Hier ist das Wollen, hier ist die Kraft;
Das Wollen will, die Kraft ist bereit
Und daneben die schöne lange Zeit.
So seht doch hin, wo die gute Welt
Zusammenhält!
Seht hin, wo sie auseinanderfällt!

— so stehn wir scheinbar der völligen Anarchie gegenüber, ja es müsste einer, der an der alten rein-akzentuierenden Metrik festhält, so unartig gebauten Versen gegenüber in die ärgste Verlegenheit kommen und sie zögernd in folgendes Monstrum etwa schematisieren:

— | — | — | — | — | — | — | — |
— | — | — | — | — | — | — | — |
— | — | — | — | — | — | — | — |

und so fort, kurz ohne jede Spur eines Gesetzes. — So hilft man sich denn, nennt derartige Verse von Goethe Knittelverse oder vergleicht sie mit dem vers libre oder erinnert an das Gesetz der mittelhochdeutschen Metrik, die nur die Hebungen zählte — stellt diesem rohen Unding die glatte ausgeglichene Moderne entgegen.

Sehr mit Unrecht!

Ich behaupte, dass die zitierten Verse Goethes nach viel strengeren Gesetzen gebaut sind als die von George. — Goethe hat intuitiv die komplizierteren Gesetze der deutschen Sprache erkannt, während George eine nur für romanische Sprachen (mit ihren prägnanteren Akzenten) passende Schablone anwendet.

Betrachten wir das Gedicht näher: Gleich in der ersten Zeile steht ein Daktylus im zweiten Fuss, dem im ersten und dritten Fuss nur Trochäen entsprechen. Aber man sehe einmal von der Silbenzahl ab und wäge das Gewicht der Versfüsse. Sofort erscheint alles ausgeglichen, denn der Versfuss „rätsel“ verdient natürlich schon infolge der Wichtigkeit des in ihm Gesagten eine langsamere Aussprache als der Fuss „Alles so“, er ist auch durch Konsonantenhäufung und das lange ä gedehnt, er ist eine Art Spondeus, er schlägt eben (und darin besteht ein Geheimnis schöner Verse) aus dem Gebiet der akzentuierenden in das der quantitativen über. Im zweiten Vers finden wir ein Beispiel der Dehnung durch die Pause bei den Interpunktionszeichen und so fort. — Des weitern beachte man, wie regelmässig die Hauptakten verteilt sind, wie im ersten Vers die erste und vierte Betonung neben den beiden mittleren verschwinden, ähnlich im vierten Vers, wie dagegen in den beiden umschlossenen Versen (2 und 3) alle vier Akten etwa den gleichen Wert haben, wie sich hier zarte Differenzen bilden, deren graphische Darstellung eines komplizierten Systems bedürfte.

Um es kurz zu sagen: dadurch dass Goethe in diesen Versen die Silbenzahl ganz vernachlässigt, befreien sich alle guten Geister der Sprache aus ihren Fesseln. Jedes Wort kann nur in der ihm natürlich zukommenden Würdigkeit ausgesprochen werden. Der Rhythmus kann dem Wort gleichsam nichts helfen. Nur was das Wort vermöge seines eigentümlichen Klanges und Sinnes in sich hat, kann im Vers zur Geltung kommen. — Es ist also grundfalsch, hier von freien oder prosaisch klingenden Versen zu sprechen. Im Gegenteil, diese Verse sind gebundener als alle andern Verse, denn sie müssen ihren Rhythmus nicht einer vorbestimmten Schablone, sondern den immanenten Kräften der Sprache entnehmen.

Kehren wir nun nochmals zur obigen Strophe von George zurück. Man kann diese Worte als Jamben

auffassen. Aber nur wenn man sich von vornherein vornimmt, dass da Jamben herauskommen müssen! Der aufgezwungene Rhythmus besiegt den Geist der Sprache, tötet ihn. Denn niemand wird doch leugnen wollen, dass die hier vorkommenden Jamben sehr ungleichwertig sind. Dass beispielsweise in der zweiten Zeile die einsilbigen Worte wie „als“ oder „ich“ oder „mehr“ nur widerwillig den Hochton annehmen, dass also diese zweite Zeile eigentlich (trotz der scheinbaren Strenge) statt fünf Hebungen nur zwei Hebungen hat. Das richtiggestellte Schema hätte zu lauten:

— | — | — | — | — | — | — | — |
— | — | — | — | — | — | — | — |
— | — | — | — | — | — | — | — |
— | — | — | — | — | — | — | — |

Und wie wenig sind hier die Längen neben dem Akzent beachtet, wie wenig der Rhythmus der Interpunktion. Man sieht, nun hat sich die Georgesche Strophe in ein formloses Ungeheuer verwandelt, während Goethes Metrum seine klaren Gesetze wandelt.

*

Um gleich einem Missverständnis die Spitze abzukneifen: durch das Vorige will ich George nicht verkleinern. Im Gegenteil, ich liebe und bewundere ihn...

Nur die will ich treffen, die seine Verse für reiner halten als die Verse von Dauthendey beispielsweise. Diejenigen, die in dem scheinbar exakten Wechsel von Arsis und Thesis mehr sehn als ein ungefähres Vorbeischakeln, etwa eine wirkliche Strenge und Exaktheit. — Mir selbst gefällt ja das Vorbeischakeln Georgescher Verse, nur darf man es nicht für einen Parademarsch halten.

Und darf daneben die viel exaktere sprachgemässere Regelmässigkeit in den scheinbar unregelmässigen Versen von Dauthendey, Mombert, Else Lasker-Schüler nicht vergessen. Man wird, wenn man dies einsieht, endlich vielleicht auch aufhören, den Rhythmus in meinem letzten Buche („Tagebuch in Versen“) pedantisch mit Ziffern statt mit dem Ohr zu messen und wird sich an dem nächstens erscheinenden Versbuch von Franz Werfel „Der Weltfreund“, das in dieser Richtung weitergeht und mir als eines der schönsten Ereignisse lyrischer Welt in unsern Tagen erscheint, mit freudigem Herzen laben.

Die neue Malerei

Neue Sezession

Die Stärke des Impressionismus hing nicht nur aufs engste mit dem Motiv der Landschaft zusammen, sondern seine Aesthetik betonte immer wieder, dass seine Wurzeln im Gegensatz zu allen Konventionen in dem unmittelbaren Verhältnis zur Natur lägen, in seiner Naturnähe; und dem Eindruck der Natur nahe zu kommen, ist die Aufgabe und das Ziel dieser Malerei. Die Natur war unmittelbare Kunst, sobald man sie unter Abstraktion auf die malerischen Mittel darstellte. Hatte man einmal das Motiv gefunden, so beschränkte sich die Geistestätigkeit auf eine Komposition der Farben. Alles andere überliess man dem Zufall. Es wäre banal, diesen Verismus Naturabklatsch zu nennen und ihn mit der Photographie zu vergleichen. Aber einmal aufmerksam geworden durch einen autoritativen Satz: „die Natur ist eine Gans, man muss erst etwas aus ihr machen“ wird man auch in diesem Glaubenssatz des Impressionismus nur eine relative, zugespitzte Formulierung ad hoc erkennen, deren Allgemeingiltigkeit leicht zu erschüttern ist, wenn man das Verhältnis der Natur zur bildenden Kunst untersucht. Leopold Ziegler hat in einem inhaltsreichen Aufsatz des Logos die Kluft zwischen beiden mit höchster Schärfe analysiert. Er leugnet jede Wirkungsgemeinschaft im Gefühl oder in der Stimmung. Die Natur nehmen wir mit allen unseren Sinnesorganen als Zuständlichkeit wahr, der Zusammenklang aller Sinneswahrnehmungen erweckt die Pan-Stimmung. Oder wir legen menschliche Gefühle in sie hinein und sehen in ihr ein Gleichnis unserer Seele. „Wegen dieser zweifachen Ursache ist die Stimmung sowohl unmalerrisch, nämlich dichterisch oder musikalisch, als auch aussermalerrisch, das heisst auf anderen als optisch-räumlichen Eindrücken beruhend.“ Wir empfinden die Natur in ihrem ewigen Wechsel als „Analogie eines Werkes

der Zeitkünste... darum ist man gerade soweit Bildner, — als man an die Stelle des verharrenden Zustandes den beharrlichen Gegenstand setzen kann, den man künstlich herstellt, da ihn weder Natur noch Erfahrung darbieten.“ Ebenso wenig wie die Gemeinschaft der Stimmung könne man die gegenständliche Uebereinstimmung behaupten. Denn das Werk der bildnerischen Gestaltung entstand aus der Natur durch eine Anzahl obstruktiver Tätigkeiten, die den Gegenstand auf irgend eine Weise verändern mussten, um aus der Natur Kunst zu machen“.

Natürlich kann keine noch so scharfsinnige aesthetische Formulierung den Wert einer Kunst nichtig machen. Ich richte mich auch nicht gegen die Meisterwerke der Impressionisten, die wie jede Kunst jenseits aller Welturteile stehen, sondern gegen das ästhetische Dogma. Zwischen Natur und schöpferischer Kraft können die vielfältigsten Beziehungen neben der gepredigten sklavischen Anklammerung bestehen. In früheren Epochen konzipierte man aus dem einzelnen Gegenstand mit Abstraktion aufs Lineare. Der Impressionismus verzichtete darauf, weil er das Objekt in Relation zu Luft und Licht darstellen wollte. Warum sollte es nicht auch noch jenseits dieser Möglichkeit neue Formen geben? Bei den Künstlern der Neuen Sezession ist nun die Empfindung das die Konzeption bedingende Element, so dass nicht mehr die Naturnähe sondern der Empfindungsausdruck das Ziel ihrer Arbeit wird. Man denke dabei nicht an das Sentiment irgend welcher Künstler, das sich gewöhnlich vor der Anschauung einstellt, sie durchkreuzt und nicht zur Reife kommen lässt. Erst was die sichtbare Erscheinungswelt an Empfindungen im Künstler auslöst, wird in einer farbigen Komposition zu gestalten gesucht, so dass die Natur wieder herausspringt, aber nicht als Erscheinungswert, als gesteigerte und geklärte Anschauung, als eine im Bildausschnitt zufällige Naturpsychologie, sondern unter völliger Vernichtung der Gegenstandsbedeutung als geschlossenes Bild ihres Wesens, ihres Charakters im Medium dieses Künstlers, als konzentrierter, abstrahierter Ausdruck.

„Es gibt zwei Arten, die Dinge auszudrücken“, sagt Matisse, „die eine ist, sie brutal zu zeigen, die andere sie mit Kunst hervorzurufen. Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung der Bewegung entfernt, gelangt man zu mehr Schönheit und Grösse... Es ist mir nicht möglich, die Natur sklavisch abzubilden; ich bin gezwungen, sie zu interpretieren und dem Geist des Bildes unterzuordnen. Wenn alle meine Beziehungen der Farbentöne gefunden sind, so muss sich daraus ein lebendiger Akkord von Farben ergeben, eine Harmonie, analog einer musikalischen Komposition“.

Wollte man den künstlerischen Schaffensprozess und die Stellung der Natur beider Richtungen in eine kurz formulierte, zugespitzte Antithese bringen, so könnte man sagen: Bei dem Impressionisten herrscht unpersonliche Hingabe und persönliche Wiedergabe, bei den jungen Stilisten persönliche Hingabe und unpersonliche Wiedergabe. Maurice Denis, der nur bedingt, unter genügender Abstraktion in diese Gruppe gehört, schreibt:

„Vom Standpunkt der Subjektivität haben wir den Gedanken: die Natur durch ein Temperament gesehen, ersetzt durch die Theorie des Aequivalents oder des Symbols: wir stellten das Gesetz auf, dass die Empfindungen oder Seelenzustände, die durch einen bestimmten Vorgang hervorgerufen werden, dem Künstler Zeichen oder plastische Aequivalente vermitteln, durch die er imstande ist, diese Empfindungen oder Seelenzustände zu reproduzieren, ohne dass es notwendig sei, eine Kopie des eigentlichen Schauspiels zu geben; dass mit jedem Stadium unserer Empfindungen eine objektive Harmonie korrespondieren müsse, die es ermöglicht, sie zu übersetzen. Die Kunst ist nunmehr nicht eine Sensation, die wir mit den Augen in uns aufnehmen... nein sie ist die Schöpfung unseres Geistes, zu der die Natur nur die zufällige Gelegenheit gegeben hat. Statt mit den Augen zu arbeiten, erfassen wir mit dem geheimnisvollen Zentrum des Gedankens, wie Gauguin sagte... und die Kunst wurde die subjektive Umwandlung der Natur.“

Vom objektiven Standpunkt aus wurde die dekorative, ästhetische und rationale Komposition auf welche die Impressionisten nichts geben, weil sie sich ihrer Vorliebe für die Improvisation entgegenstellte, der notwendige Milderungston für die Theorie der Aequivalente. Wie diese zugunsten des Ausdrucks alle selbst karikaturalen Uebersetzungen, alle Uebertreibungen des Charakters zuließ, so verpflichtet die objektive Um-

wandlung den Künstler alles in Schönheit zu transponieren. Kurzum: die ausdrucksvolle Synthese, das Symbol einer Sensation musste durch eine eindringliche Umschreibung wieder gegeben werden und zugleich ein den Augen wohlgefälliges Kunstwerk sein“.

Aus diesen letzten Worten erhellt das Ziel der neuen Bewegung: die geschlossene Komposition.

Während bei den Impressionisten Bildformat und Darstellung in keinem zwingenden, notwendigen Verhältnis standen, während die Grösse der Fläche ebenso unbestimmt war, wie der Inhalt ein beliebiger Ausschnitt aus dem ewigen Fluss der Erscheinungen, taucht jetzt ein ehernes Gesetz der Fläche auf. Diese Künstler, die durch und für die Wand denken, komponieren auch unter dem Zwange der Bildfläche, so dass ein Vergrössern und Verkleinern unmöglich wird. Man muss für jede Flächengrösse von neuem konzipieren. Neben dem Format zwingt die Fläche als solche. Alles Gegenständliche soll in der Fläche bleiben. Die Raumgestaltung wird ausgeschlossen. Die Farben werden auf der Fläche flach, eben ausgebreitet und soweit sie Gegenständliches umschreiben, durch eine Konturlinie an die Fläche genagelt. Diese Linie — zuweilen schwarz, oft als Kontrast im Ton oder in der Farbe — ist ein malerisches Mittel geworden und in der Elastizität und dem Gehaltreichtum ein kräftiges Ausdruckszeichen. Sie ist nicht formbildend, formbezeichnend, sondern formumschreibend, Empfindung ausdrückend.

Die Farbenanschauungen, mit denen diese jungen Künstler rechnen, beruhen ganz auf den Errungenschaften ihrer Vorgänger. Da die Naturwiedergabe der Impressionisten niemals ein photographischer Abklatsch der Natur war, sondern künstlerische Psychologie der malerischen Werte der Erscheinungen, so kamen sie zu einer bis dahin ungeahnten Verfeinerung der malerischen Mittel nach der Nuance hin, die für immer ihr Verdienst bleiben wird. Eine Sensibilität ohnegleichen — „la sensibilité de chacun c' est son génie“ sagt Baudelaire sehr bezeichnend — macht für die feinsten Nuanzierungen aller sinnlichen Erscheinungen empfänglich und zwang die Hand, jede Differenz der Sinneswahrnehmung wiederzugeben und entpresste dem harten toten Mittel der Farbe auch den Ausdruck für die Wahrnehmungen anderer Sinnesgebiete. „Malen habe der junge Herr wohl nicht gekonnt; aber irgendwie rieche man vor ihnen die See; und das verschaffe keins von den richtigen Bildern,“ äusserte ein Kapitän über Whistler. Und dieser Sieg über die Materie führte in einen Rausch, man formulierte die Kunst indem man die Gesetze der Materie formulierte. Van de Velde prägte die Sätze: 1. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe dem Leben zu. . . Die erste Spur von Schönheit fällt mit der ersten Spur von Leben im Material zusammen. . . Der Gedanke

hat nie den Stoff befruchtet, in denen sich Bild, Statue oder Dichtung verkörperte. 2. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe nach seiner unstofflichsten Erscheinungsform hin.

Die Richtigkeit dieses zweiten Satzes hob gleichzeitig die Absicht der Künstler auf. Man wollte — theoretisch wenigstens — möglichst starke Farben, kam aber nur zu einer hellen, blonden Gesamthaltung des Bildes, die den Farben die Schärfe des Lokaltönen nahm. Die Farbigkeit hob sich gegenseitig auf.

Den Gegensatz der Farbenanschauungen der Jungen zu den Impressionisten könnte man in die Formel Fechners fassen: Die Reizunterschiede nehmen ab umgekehrt proportional den Intensitäten. Indem die Farbe dem Ausdruck dienen soll, verwirft man ihre Kleinteiligkeit und die optische Mischung. Man bevorzugt — die Materialität der Farbe absichtlich steigernd — die dunklen und satten Farben des Spektrums und breitet sie in grossen Massen aus. Die Impressionisten betonten die Farbqualitäten und suchten die Gesetze ihrer Beziehungen wissenschaftlich zu formulieren. Die Ausbalancierung der Farbmassen konnte man einem nicht immer glücklichen Instinkt überlassen, weil diese auf ein Minimum im Verhältnis zur Bildfläche zerteilt waren. Die Zusammenziehung der Farbteilchen zu Farbflächen warf zwei neue Probleme auf: Das Verhältnis von Form und Farbe und die Ausbalancierung der Farbmassen. Der künstlerische Instinkt, der durch den Neo-Impressionismus in eine vielleicht nicht einmal ganze sichere wissenschaftliche These eingeklemmt zu werden drohte, fand in diesen Quantitätsrechnungen eine Ausdrucksmöglichkeit der individuellsten und variationsfähigsten Art.

Man hat Glauben machen wollen, — auch der sonst so nüchterne, posenfreie Liebermann in seinem phrasenreichen Epilog — die ganze neue Bewegung sei nur eine genialische Gebärde von jungen Leuten, die nichts können. Und die Tageskritik hat in einer Unverschämtheit, die nur höchster Impotenz eigen ist, eine erschreckende Verständnislosigkeit offenbart. Man ist wieder einmal mit allen Formeln der Aesthetik bankerott gegangen und erklärt in verblüffend unverschämter Trägheit die jungen Künstler für Idioten. Völlig unfähig, Kunstwerke als Ausdruck eines vollen, starken Energiestromes künstlerischer Gestaltungsfähigkeit zu betrachten, verkennt man den Ernst und das mühsame und arbeitsreiche Streben der Künstler. Man übersieht die ungeheure Breite der Bewegung, die in der Literatur seit langem heimisch ist und sich anschickt, das Theater zu erobern. Es handelt sich nicht um Willkür sondern um Ueberzeugungen: Und in ihrem Namen wird der Kampf geführt.

A. R. Schönlink

Beachtenswerte Bücher

Ausführliche Besprechung vorbehalten
Rücksendung findet in keinem Falle statt

PAUL SCHEERBART

Ich liebe Dich / Ein Eisenbahnroman
Na prost! / Ein phantastischer Königsroman
Berlin | Verlag Schuster und Loeffler

Taruh, Bagdads berühmte Köchin / Ein arabischer Kulturroman
Minden i. W. | Verlag J. C. C. Bruns

Jenseits-Galerie / Ein Moppenwerk
Berlin | Verlag Oesterheld und Co

Die grosse Revolution, / Ein Mondroman
Liwûna und Kaidöh / Ein Seelenroman
Leipzig | Inselverlag

THEODOR MOMMSEN

Römische Geschichte / Vier Bände
Berlin | Weidmannsche Buchhandlung

HEINRICH VON KLEIST

Sämtliche Werke und Briefe / Fünf Bände
Sehr schöne Ausgabe ohne „Anmerkungen“
Leipzig | Verlag Der Tempel

SAMUEL LUBLINSKI

Literatur und Gesellschaft im neunzehnten Jahrhundert / Vier Bände
Berlin | Verlag Siegfried Cronbach

Verantwortlich für die Schriftleitung

HERWARTH WALDEN / BERLIN-HALENSEE

Verantwortlich für die Schriftleitung in Oesterreich-Ungarn
V. I.: Oskar Kokoschka

Die Abonnenten unserer Wochenschrift

werden höflichst um Einsendung des fälligen Betrages gebeten. Er wird andernfalls am 20. April unter Nachnahme mit Zuschlag der Einziehungskosten behoben werden. —::— Sämtliche Postämter nehmen Bestellungen auf unsere Wochenschrift entgegen. —::— Probenummern werden an jede angegebene Adresse —::— versandt.

Verlag DER STURM

Potsdamer Strasse 111 **Café Continental** Potsdamer Strasse 111

Jeden Abend von 9—4 Uhr Nachts:
GROSSES KÜNSTLER-KONZERT

:: Alle bedeutenden Zeitungen und Zeitschriften ::

Weinhaus Rheingold

KAISER-SAAL

Täglich: **Translateur-Konzert**

Die Fackel

HERAUSGEBER

Karl Kraus

Nummer 317/318

soeben erschienen

Preis 50 Pfg.

ÜBERALL ERHÄLTlich

HOHENZOLLERN Kunstgewerbehaus

Friedmann & Weber
HOF-LIEFERANT IHRER MAJESTÄT
DER KAISERIN UND KÖNIGIN

W 8 · BERLIN · W 8
Leipzigerstrasse 13

WOHNUNGSEINRICHTUNGEN
KUNSTGEWERBE
ANTIQUITÄTEN UND STOFFE